

SENTIR EL
BLUES

Nº 2



THE YARDBIRDS

(Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page)

"Blue Eyed Blues"

Altaya

SENTIR EL BLUES

EDITA:

Ediciones Altaya, S.A.
Redacción y administración:
Musitu, 15
08023 BARCELONA
Tel. (93) 418 64 05 Fax (93) 212 04 06

Consejero-delegado: Roberto Altarriba
Director general: Fernando Castillo
Director de producción: Manuel Álvarez

Proyecto editorial: Julià de Jòdar

Edición:

Jimena Castillo (dirección)
Juan D. Castillo (edición)
Llum L. Pijuan
(servicios editoriales)
Eva Compte
(gestión iconográfica)
José Luis Martínez
(producción)

Proyecto gráfico y maqueta:
José Luis Moreno

Redacción del cuadernillo monográfico:
Carlos Tena

Procedencia de las ilustraciones del cuadernillo monográfico:
A.G.E. Fotostock, Zardoya

Fotomecánica:

SCAN V2. Av. Carrilet, 237, L'Hospitalet de Llobregat
© Abbeville Press, Nueva York, 1993
© Odín Ediciones, S.A.
© Para esta edición, 1995, S.A., Ediciones Altaya, s.a.

ISBN:

Obra completa con CD: 84-487-0610-2

Depósito legal: B-23.831-1996

Impresión y encuadernación:

EMEGE, Industrias Gráficas
Londres, 98 int. 08036 Barcelona
Impreso en España Printed in Spain Julio 1996

Ediciones Altaya garantiza la publicación de todos los fascículos que componen esta obra.

Distribuye para España:

Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A.
Ctra. de Irún, km 13,350
(Variante de Fuencarral) 28034 MADRID

Distribuye para México:

Distribuidora Intermex S.A. de C.V.
Lucio Blanco, 435
Col. Petrolera 02400 México D.F.

Distribuye para Argentina:

Capital Federal: Vaccaro Sánchez
C/ Moreno, 794 9º piso
CP 1091 Capital Federal
Buenos Aires (Argentina)
Interior: Distribuidora Bertran
Av. Vélez Sarsfield, 1950
CP 1285 Capital Federal
Buenos Aires (Argentina)

SENTIR EL BLUES se compone de 60 fascículos y 60 CD, de aparición semanal. Los fascículos pueden encuadernarse en dos volúmenes, cuyas tapas saldrán a la venta respectivamente con los fascículos 31 y 60. Los cuadernillos monográficos que componen las cuatro páginas centrales de cada fascículo, se encuadernan aparte para formar un volumen, cuyas tapas saldrán a la venta junto con el último fascículo de la colección.

A veces hoy en día, en el Sur, todavía puedes caminar por una carretera rural y, desde un campo iluminado por el sol o desde un corral cercano a una casa de láminas asfálticas, escuchar a alguien que canta para sí mismo. Las canciones tienen un ritmo libre y simple, con estrofas breves de una o dos frases melódicas y el nombre que normalmente reciben es *hollers*. Son estas melodías las que se convirtieron en una de las dos importantes fuentes de las que derivó el *blues*.

Los cantos de trabajo, con sus ritmos uniformes y sus versos poco rimados, son la otra fuente importante del *blues*. Hace veinte o treinta años, todavía era posible cruzarse con cuadrillas segregadas de trabajadores negros desparramadas a lo largo de las sucias carreteras de Mississippi, Louisiana o Texas cortando hierbajos o arrancando tocones y hojarasca. Mientras trabajaban seguían al solista de la canción, que les mantenía unidos al cantar breves



Las brigadas de prisioneros que trabajaban en las carreteras eran una estampa común en el Sur de los años treinta y produjeron su buena ración de cantos de trabajo y blues shouts.

Charley Patton fue con bastante probabilidad el artista de blues con más talento en todos los aspectos. Un magnífico guitarrista, compositor y cantante, ejerció una influencia que abarcó de Son House a Howlin' Wolf y Robert Johnson.



Esta imagen de Texas Alexander, extraída de un viejo catálogo, es la única fotografía que se conoce de este artista.



frases improvisadas a las que ellos respondían con un único verso repetido como un estribillo. Estas canciones libres eran los cantos de trabajo, y hasta los años cincuenta era posible escuchar el patrón rítmico de los estilos de cantos de trabajo en algunos blues grabados por artistas de Mississippi.

Tal vez hubo un predominio del blues al estilo *holler* en Texas y una rica variedad de blues basados en cantos de trabajo en Mississippi, debido a las diferentes condiciones de trabajo en los dos estados, aunque dicha generalización debe tomarse con cierto escepticismo. Texas poseía una población afroamericana menor que la de Mississippi y, puesto que su suelo era más seco, había más trabajo aislado en granjas pequeñas. Los cantos de trabajo recopilados en Texas normalmente proceden de las granjas penitenciarias de las tierras bajas, junto al poco profundo río, en la franja sur del estado. Mississippi, mucho más poblada, tenía grandes brigadas de trabajo en las plantaciones del Delta y en la granja penitenciaria de Parchman.

Los elementos del estilo *holler* que pasaron a formar parte del blues fueron el elevado tono de voz —como los cantantes estaban solos y querían que sus voces se oyeran lejos, normalmente cantaban lo más alto posible— y la libertad rítmica de su estilo. A menudo las melodías tenían una característica progresión de alto a bajo, comenzando con una nota cercana a la más alta de la melodía y luego descendiendo en intervalos de tres notas. La escala vocal era la que normalmente se conoce como pentatónica, una escala de cinco notas que probablemente refleja las escalas africanas, que también son normalmente pentatónicas, en vez de la escala diatónica de ocho notas de la música europea. La melodía de «Texas Easy Street Blues», grabada por Texas Alexander en 1928, es un ejemplo típico del blues al estilo *holler* (véase ejemplo 2, pág. 29).

Los ritmos prolongados y libres de esta clase de frase melódica continuaron formando parte del estilo de Texas hasta los años cincuenta, particularmente en los blues de Lightnin' Hopkins, quien había aprendido parte de su estilo de su primo Alger «Texas» Alexander, que no

tocaba la guitarra y era incluso más libre que Hopkins en las frases vocales. Uno de los mejores cantantes tejanos, Blind Lemon Jefferson, encontró la manera de acompañar estas frases vocales con acordes rasgueados libremente o pausas que añadía al final de la línea vocal, más o menos como hizo Gus Cannon en su «Jonestown Blues». La única diferencia fundamental entre una canción como «That Crawlin' Baby Blues», de Jefferson, y un *holler* era la repetición del primer verso, que convertía la pieza de Jefferson en un *blues* (véase ejemplo 3, pág. 29).

En contraste con el *blues* inspirado en el *holler* los primeros *blues* que muestran influencia de los cantos de trabajo emplean frases más cortas, con puntos más explícitos de énfasis rítmico. Una forma de marcar estos énfasis era llevar el ritmo con la guitarra. Un *blues* grabado por el cantante de Mississippi Son House en 1942, «Depot Blues», todavía mostraba huellas del patrón de los cantos de trabajo en las pausas en la frase vocal, que rellenaba con una nota percusiva en las cuerdas graves de la guitarra. El tempo se aproxima al ritmo de la tala de madera o de cualquier otro trabajo en el que un solista marque el ritmo al cantar frases rítmicas para hacer que los movimientos de los hombres de la brigada sean simultáneos (véase ejemplo 4, pág. 30).



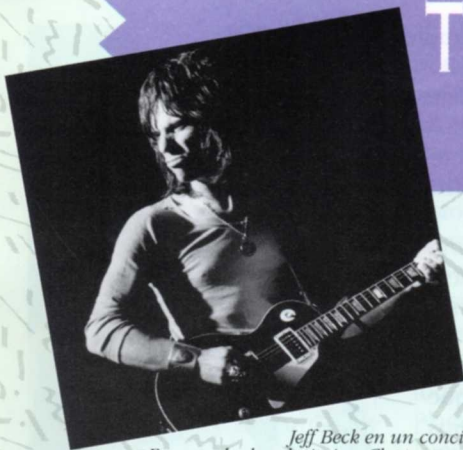
Lightnin' Hopkins, que parece bastante sofisticado en esta fotografía, llegó a ser muy querido en el mundo del folk blues poco después de su «descubrimiento» en Texas.

Otros cantantes de Mississippi utilizaban frases más largas del canto de trabajo, y retenían el canto del solista de la canción casi sin cambios, excepto en la habitual duplicación del primer verso, lo que transformaba el canto de trabajo en un *blues*. Esto implicaba añadir una irregular unidad rítmica para acomodar las notas anticipatorias de la frase melódica del cantante. El medio compás con que comenzaba cada frase cantada se mantuvo en algunos de los primeros *blues* de Chicago, puesto que casi todos los cantantes del Chicago de posguerra eran del norte de Mississippi y todavía estaban próximos a las tradiciones más antiguas del *blues*. Solamente cuando se consolidó la banda de *blues* eléctrico, desaparecieron los patrones de ritmo irregular. «Down the Dirt Road Blues», grabada por Charley Patton en 1929, es un ejemplo del primitivo tipo de fraseo (véase ejemplo 5, pág. 31).

Puesto que estamos considerando las raíces del *blues*, es útil también recordar que las primeras grabaciones de *blues* incluían casi toda clase de canciones, no sólo el estilo *holler* y los cantos de trabajo. Algunas de las piezas que se grabaron como *blues* eran baladas populares, canciones para niños o *ragtime country*. No fue hasta que la industria discográfica del *blues* se volvió más sofisticada que el material asumió uniformidad. También es importante recordar que las grabaciones efectuadas en el Sur estaban supervisadas por un grupo de hombres blancos, directores artísticos, que trabajaban para compañías de discos propiedad de blancos y que a menudo utilizaban como buscadores de talentos a los propietarios blancos de tiendas musicales locales, como James Baxter Long en Durham, Carolina del Norte, o H.C. Speir en Jackson, Mississippi. El *blues* rural que conservamos es el que ellos quisieron grabar.

Juerguistas sin identificar interpretan música en algún momento de principios de siglo.





Jeff Beck en un concierto. Encargado de substituir a Clapton cuando abandonó The Yardbirds, Beck era un virtuoso de la guitarra que se dedicó a las interpretaciones más duras del blues.

THE YARDBIRDS CON ERIC CLAPTON, JEFF BACK Y JIMMY PAGE BLUE EYED BLUES

The Yardbirds no duraron mucho en la escena musical británica de mediados de los sesenta, pero sólo una de sus variopintas formaciones consiguió el favor de los entusiastas del rhythm and blues: el triunvirato que formaron Eric Clapton, Jimmy Page y Jeff Beck. Sin embargo, mientras los dos últimos tras su marcha de los Yardbirds se dedicaron a tocar en grupos más rockeros, el maestro Clapton, que daba el toque mágico a cuantas grabaciones y recitales efectuaban, siempre ha sido un amante del blues, aunque también se ha dedicado a interpretar temas folk y pop.

Eric es el responsable de la guitarra que adorna las notas del tema "23 Hours Too Long" en la que el propio autor, Sonny Boy Williamson, se hace cargo de la voz y armónica, en un show que tuvo lugar en el club The Crawdaddy, en la localidad de Richmond, condado de Surrey, el día 8 de diciembre de 1963; la misma formación es la que nos brinda otro tema de Sonny, "2 Out On The Water Coast".

No deja de ser impresionante pensar que mientras el público enloquecía con Beatles o Stones, otros músicos tan jóvenes o más que los citados luchaban por dar a conocer a las nuevas generaciones toda una pléyade de genios del blues a los que la industria exprimía como limones para ni siquiera reconocerles públicamente el mérito. Eric Clapton abanderó esa batalla desde 1963. Un año más tarde grabó "Five Long Years" en el mítico local The Marquee, que cada viernes recibía a Alexis Korner y a los Blues Incorporated de Cyril Davies. La formación sería la misma que registra "I Ain't Got You", con Chris Dreya a la guitarra, Keith Relf cantando y

tocando la armónica, Paul Samwell en el bajo, y Jim MacCarthy en la batería.

De Sonny Boy, Eric graba en 1965 una versión del clásico "Good Morning Little Schoolgirl" en una toma efectuada en los estudios Advision. Pero atención a los dos cortes siguientes: un ensayo del "Little Red Rooster" de Willie Dixon, y la toma definitiva del mismo tema, que se grabaron en mayo de 1970 en los estudios Olimpia Sound de Londres. Las dos guitarras, la de Howlin' Wolf (invitado especial) y la de Eric Clapton, enta-

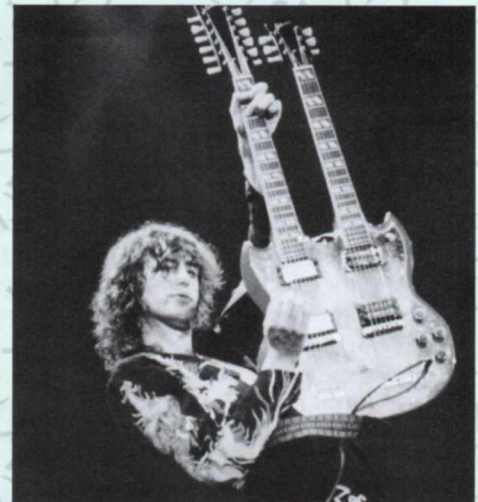
...EN EL CLUB THE CRAWDADDY

blan una danza impresionante de cruces y solos, en tanto que varios miembros de Rolling, más Stevie Winwood, se encargan de percusiones, órgano, bajo, etc. Es uno de los momentos más emocionantes del CD.

Clapton y sus compañeros interpretan, a renglón seguido, una excelente muestra de Big Joe Williams, "Highway 49" que inspiró a Bob Dylan en su álbum más carismático "Highway 61 Revisited". "Wang Dang Doodle", de Willie Dixon, confirma las capacidades técnicas del "Mano Lenta" cuando sólo contaba 20 años.

El productor Giorgio Gomelsky permane-

Eric Clapton posa ante un cartel de promoción de un concierto suyo, en 1979, en Varsovia.



Jimmy Page y su guitarra de dos mástiles durante una gira de Led Zeppelin. Page fue el último de los grandes guitarristas que lideró Yardbirds.

ce impertérrito ante los cambios en el seno de Yardbirds y continúa registrando piezas, consciente de que, en el futuro, sus grabaciones serían base para un análisis profundo de la historia del blues blanco. El archiconocido "I'm a Man" de Elias Mac Daniels, alias Bo Diddley, es interpretado con precisión matemática: les vigilan los ingenieros y técnicos de los estudios de la Chess, en pleno Chicago. Y los muchachitos británicos quedan como los ángeles.

El broche del compacto lo tienes en los dos últimos temas: dos piezas de Sonny Boy Williamson, al que rodean, entre otros, Brian Auger (que hacía sus pinitos para formar The Trinity) y Jimmy Page. "It's a Bloody Life" encierra en su grito todas las frustraciones de la comunidad negra en su constante lucha. Es impresionante el trabajo de Sonny con su armónica y su voz. Y, para postre, "I See a Man Downstairs", en la que Williamson da otra lección magistral. "Blue Eyed Blues" ha terminado.

En suma, un caleidoscopio en el que las formas musicales del blues combinan con el virtuosismo del guitarrista blanco más genial de todos los tiempos: Eric Clapton.



Eric Clapton en su época más hippy. En 1966 formó Cream, un fogoso grupo de rhythm & blues que influyó decisivamente en el nacimiento del rock duro.

Se encuentra bien establecido y ha alcanzado el poder y la gloria y, aunque Clapton no es Dios, nadie pone en duda que fue un músico rompedor de moldes y que cambió el rumbo del rock con su influencia sobre las nuevas generaciones de guitarristas partiendo del blues para crear otros sonidos.

Eric Clapton nació el 30 de marzo de 1945 en Ripley, en el condado de Surrey (Inglaterra). Criado por sus abuelos, a los trece años descubrió a Chuck Berry y Buddy Holly y, tres años más tarde, en la escuela de arte de Kingston, empezó a tocar la guitarra y a reproducir los sonidos de los bluesmen que iba conociendo (Big Bill Broonzy, Robert Johnson, Muddy Waters, Skip James, B.B. King...), antes de cantar en las calles y en los pubs de Kingston o Richmond. En enero de 1963 se unió, aunque sólo durante algunas semanas, a The Roosters, una banda en la que estaban Brian Jones y Paul Jones, y poco después se colocó en el grupo Casey Jones and The Engineers, en el que coincidió con Tom Mc Guinness, quien posteriormente fundaría Manfred Mann. Luego llegaría su primera banda importante, The Yardbirds, a la que accedió como sustituto del guitarrista

Tony Tophan. En el club Crawdaddy de Richmond, Yardbirds ocuparon el lugar de los Rolling Stones y hasta tuvieron el privilegio de tocar con Sonny Boy Williamson en un encuentro del que surgió un disco, "S.B. Williamson and The Yardbirds" que sería publicado dos años después. Eran tiempos en los que disfrutaban con las interminables "rave ups" (secuencias instrumentales de larga duración). Clapton escuchaba mucha música, aprendía con los discos y gozaba con las atmósferas

FUE EN ESA ÉPOCA CUANDO SE VEÍAN PINTADAS EN LAS PAREDES QUE AFIRMABAN: "CLAPTON ES DIOS".

de la música india, de las que extraía su capacidad de improvisación. Con Yardbirds grabó el elepé "Five Live Yardbirds" (1964) y, al año siguiente, con la publicación del tema "For Your Love" Clapton pensó que el grupo había perdido la brújula en aras de la comercialidad y lo dejó para unirse a la banda del más purista John Mayall reemplazando a Roger Dean.

La banda de Mayall siempre fue una espléndida escuela de blues por la que desfilaron algunos de los más prestigiosos músicos ingleses. Y durante año y medio Clapton desarrolló su técnica y su intuición, ganándose fama de elegante, nada aventurero ni experimental, pero asimilando perfectamente la esencia del blues. Fue en esa época cuando se veían pintadas en las paredes que afirmaban: "Clapton es Dios" Con Mayall grabó el disco "Bluesbreakers" (1966).

Su siguiente aventura comenzó en el verano de 1966, al lado del bajista Jack Bruce y del batería Ginger Baker con The Cream, un grupo de blues fogoso, técnicamente sofisticado, capaz de improvisar durante minutos y minutos y de desplegar todas las posibilidades musicales. Grabaron varios discos, "Fresh Cream" (1966), "Disraeli Gears" (1967),



Eric Clapton en 1981, cuando empezaba a recuperarse de sus problemas de drogadicción, que tantas malas pasadas le habían jugado en los años 70.



Eric Clapton en la celebración del 20 aniversario del Hard Rock Café, Hyde Park Corner, Londres.



"MANO LENTA"

ERIC CLAPTON

"Wheels on Fire" (1968), "Goodbye" (1969), "Live Cream, Vol I" (1970) y "Live Cream, Vol II" (1972) y tuvieron una influencia enorme en el futuro del hard rock, pero la presión acabó con ellos. En esos años, y valga como detalle de la humildad del mitificado guitarrista, colaboró con los Beatles en el "Álbum Blanco" como responsable del maravilloso solo en el tema "While My Guitar Gently Weeps" aunque prohibió que su nombre saliera en los créditos de la obra, tal vez para no desprestigiar a su compañero y amigo George Harrison.



En febrero de 1969 nacería Blind Faith, con Clapton, Stevie Winwood, Rik Grech y Ginger Baker, un montaje de Robert Stigwood que sólo se mantuvo un año, el tiempo justo para grabar un elepé con el nombre del grupo y una provocadora portada que se censuró en España, reeditándose años más tarde, tras la muerte del general Franco. Harto de todo, Clapton se integró en la Plastic Ono Band de John Lennon, junto a quien participó en el disco "Live Peace in Toronto"; tocó en el grupo de acompañamiento de Delaney & Bonnie; grabó su primer disco en solitario, "Eric Clapton" (1970), arropado por prestigiosos músicos, y formó Derek & The Dominos con gente de su disco y la colaboración de Duane Allman, dejando como bagaje dos discos: "Layla and Other Assorted Love Songs" y el directo "In Concert". Es una época en la que el artista multiplica sus colaboraciones, grabando junto a Stephen Stills y con el ex-Beatle Harrison en el triple elepé "All Things Must Pass".

Pero corrían malos tiempos para él. Se unió sentimentalmente a Patty Boyd, la mujer de su amigo George Harrison, a la que dedicaría el tema "Layla" y con la que se casaría en 1979, y comenzó a tener graves problemas con la droga, tal vez arrastrado por la depresión que le provocó la temprana muerte de su amigo Duane Allman, lo que le llevó a un declive físico, moral y financiero. En esas circunstancias, su psiquiatra le aconsejó partir de cero, efectuar ejercicios de introspección y reencontrarse, definitivamente, consigo mismo. Clapton volvió a su casa de Surrey y trabajó

MI COMENTARIO

CONOCIDO POR SUS FANS COMO "EL DIOS", CLAPTON SIEMPRE HA CONVENCIDO A LA AUDIENCIA DE QUE LA INSPIRACIÓN DE SUS INCREÍBLES SOLOS DE GUITARRA TIENEN UNA INSPIRACIÓN QUE SUPERA LAS FRONTERAS DE LO TANGIBLE. EL VIRTUOSISMO DEL QUE HACE GALA DESDE LOS AÑOS SESENTA, CUANDO MILITABA EN THE YARDBIRDS HASTA SUS MÁS RECIENTES PRODUCCIONES,

NO SE OBTIENE ÚNICAMENTE CON EL ESTUDIO Y LA PROFUNDIZACIÓN ACADÉMICAS. COMO EN EL CASO DE MAC LUGHLIN, PACO DE LUCÍA Y OTROS GENIOS,

CLAPTON PARECE EXTRAER LOS SONIDOS DE UNOS VIAJES INTERSIDERALES EN LOS QUE LA DULZURA DE LAS CUERDAS SIRVE DE FONDO A LAS ALUCINACIONES COLECTIVAS QUE PROVOCA EN DIRECTO.

ERIC HA SABIDO SOBREVIVIR A VARIAS GENERACIONES EN LAS QUE SIEMPRE HAN EXISTIDO ASESINOS

DE DINOSAURIOS ÁVIDOS DE INNOVACIONES,

DISFRAZADOS DE CRÍTICOS MUSICALES QUE NO

PERDONAN EL HIPPISMO, EL PROGRESISMO O EL ROCK AND ROLL. A TODOS HA SABIDO SORTEAR CLAPTON CON

SU MAESTRÍA Y SIN ÍNFULAS DE SUPERESTRELLA, AUNQUE TODOS LE RECONOCEN EL BRILLO DE UNA NOVA.

LA GUITARRA DEL BRITÁNICO, COMO LA DE MARC KNOPFLER A COMIENZOS DE LOS 80, DEFINE UNA ACTITUD ANTE EL ROCK QUE NO SON CAPACES DE

DERROTAR NI LOS TIEMPOS NI LAS MODAS. ESO SIGNIFICA LLEGAR AL ODEÓN DE LOS CLÁSICOS, DEL QUE MUY POCOS PUEDEN DISFRUTAR.

How



Miniconcierto bippy de Eric Clapton y su banda bajo una carpa del Crystal Palace de Londres.

ocasionalmente como músico de sesión con John Lennon y Yoko Ono, Dr. John y Leon Russell, en el concierto por Bangla Desh; en 1972 se retiró en su casa de Estados Unidos para vivir su drama de yonqui. La electroacupuntura, la amistad, y el apoyo de gente como Pete Townshend, le recuperaron para la música, y el 13 de enero de 1973 volvió, en el Rainbow de Londres, acompañado por el propio Townshend, Stevie Winwood, Jim Capaldi y Ron Wood, entre otros. Clapton está recuperado, se siente querido, y, con la moral levantada, participa en un disco junto a Howlin' Wolf y organiza un nuevo grupo que graba en Florida "461 Ocean Boulevard" el disco de su reencuentro con la elegancia, el gospel, el blues y el reggae, alejándose totalmente de los desbordamientos anteriores.

El cantante norteamericano Marcy Levy entró en el grupo de Eric, grabando los elepé "There's One in Every Crowd" "No Reason to Cry" "E.C. Was Here" y otros, llegando a coquetear con

la música más poppy merced a canciones banales, pero de indudable éxito popular, como "Lay Down, Sally" lo que le valió una serie de críticas y diatribas por parte de los comentaristas más ortodoxos que creían haber perdido que siempre al guitarrista más carismático de la historia del rock. La década de los ochenta

deparó a los desconfiados obras tan maravillosas como "August" (1987), en el que temas como "Behind The Mask" demuestran que el blues sigue latente y arraigado en el corazón del ya barbudo compositor, que, en 1993, llegaba a obtener nada más y nada menos que seis premios Grammy, incluido el de mejor vocalista masculino, mejor disco y mejor canción del año, por su tema "Tears in Heaven" mientras que el elepé "Unplugged" era nominado como mejor álbum del año.

Desde entonces su carrera ha discurrido plácidamente gracias a su reputación que, según confiesa, le ha venido



un poco grande. Sólo algunos reveses, como las muertes de Stevie Ray Vaughan durante una gira en la que tocaban juntos, y la de su hijo de cinco años al caerse de un rascacielos de Manhattan al que dedicó "Lágrimas en el cielo" han alterado su estatus adormilado y un tanto indolente. "Mano Lenta" es así.

Eric Clapton y su inseparable Fender Stratocaster en una imagen reciente. Clapton, que recibió 6 Grammy en 1993, es uno de los músicos actuales con más seguidores.

♦ FIVE LIVE YARBIRDS (CHARLY RECORDS)

ESTA MAGNÍFICA GRABACIÓN DE LA FORMACIÓN THE YARBIRDS, EN SU PRIMERA ÉPOCA, Y CON UN ERIC CLAPTON COMO LÍDER INDISCUTIBLE, SE REALIZÓ EN DIRECTO EN EL MARQUEE CLUB. LA COMPENETRACIÓN ENTRE LOS MÚSICOS Y EL PÚBLICO PRODUCE UNA EXTRAÑA METAMORFOSIS QUE DESTACA EN TEMAS COMO "GOODMORNING LITTLE SCHOOLGIRL" O "TOO MUCH MONKEY BUSINESS", UN CLÁSICO TEMA DEL GRAN CHUCK BERRY.

♦ BLUES, BACKTRACKS AND SHAPES OF THINGS, VOLUME TWO (SONY MUSIC)

EL SEGUNDO VOLUMEN DE ESTA MAGNÍFICA RETROSPECTIVA DE SONY SOBRE THE YARBIRDS DEDICA ESTE SEGUNDO VOLUMEN A LA AFICIÓN DE ESTOS JÓVENES GRANDES MÚSICOS A TOCAR BLUES. VARIOS TEMAS ESTÁN GRABADOS EN DIRECTO, JUNTO A SONNY BOY WILLIAMSON II (RICE MILLER), EN EL CRAWDADDY CLUB A FINES DE 1963, E INCLUSO HAY UNA VERSIÓN DE ESTUDIO DE "BOOM BOOM", LA CANCIÓN CON LA QUE ALCANZÓ LA FAMA EL GRAN JOHN LEE HOOKER. UN ERIC CLAPTON JOVEN Y FRESCO, JUNTO A SU SUSTITUTO, JEFF BECK, Y EL CANTANTE KEITH RELF, TIENEN SUFICIENTE TALENTO Y RECURSOS PARA MOSTRAR LA SINCERIDAD DE SU BLUES.

♦ ERIC CLAPTON 24 NIGHTS (REPRISE)

24 NIGHTS ES UN DISCO DOBLE QUE RECOGE LAS MEJORES ACTUACIONES DEL GRAN "MANO LENTA" DURANTE LOS AÑOS 1990 Y 1991, EN EL ROYAL ALBERT HALL. SU VOZ, JUNTO A SU DESGARRADA GUITARRA, LLEVA A CABO UNA GRAN "PERFORMANCE" INTERPRETANDO TEMAS DE FIGURAS LEGENDARIAS DEL BLUES, COMO BUDDY GUY, ROBERT CRAY, JOHNNIE JOHNSON, O JIMMIE VAUGHAN.

Entrevistas con viejos cantantes de *blues* evidencian que la mayoría de los intérpretes tenían un amplio repertorio de canciones de otro tipo, y en ocasiones grababan material religioso, aunque normalmente bajo seudónimo. Una de las canciones más populares del repertorio del cantante de Mississippi Robert Johnson era su versión de «My Blue Heaven».

El conocimiento que tenemos de los primeros *blues* siempre estará sesgado por las decisiones comerciales de los hombres que decidían las grabaciones. Frank Walker, de la Columbia Records, que supervisó muchas de las grabaciones de *blues* rural de la compañía en los años veinte, describía su actitud ante la música en una entrevista con Mike Seeger:

Grabábamos en un pequeño hotel de Atlanta, y solíamos alojar a los cantantes y pagarles un dólar al día para la comida y la habitación de otro pequeño hotel para dormir. Luego nos pasábamos toda la noche yendo de una habitación a otra, y ellos se quedaban en su sitio esperando toda la noche en las diferentes habitaciones. Tenías que ir de una habitación a otra, hacer trabajar tu pluma, decidir que no utilizaríamos a éste y elegir entre las diferentes canciones que sabían, porque no podías llevarles canciones, ya que no eran capaces de aprenderlas. Su repertorio consistía en ocho o diez piezas que ejecutaban bien, y esto era todo lo que sabían.

Así, cuando elegías las tres o cuatro que eran mejores del supuesto repertorio de un hombre, habías terminado con ese hombre como artista. Eso era todo. Era un trabajo de selección, de coger lo mejor que tenían. Podías obtener dos selecciones o podías conseguir seis u ocho, pero lo hacías en ese momento. Les decías adiós y ellos regresaban a casa. Habían hecho un disco y esto, para ellos, era lo más cercano a ser presidente de los Estados Unidos que podían conseguir.

Lo que nosotros sabemos de los primeros *blues* está filtrado por los gustos y actitudes de hombres como Frank Walker.

¿Cómo se ha reflejado la música de los *griots* en el *blues*? Pienso que hay elementos en el *blues* que pueden rastrearse en los diferentes estilos de canciones africanas —el timbre vocal, una cierta ambigüedad en la armonía y una serie de lo que se podrían denominar «modos» rítmicos— aunque las influencias son muy poco perceptibles y sutiles. La forma misma del *blues*, la estrofa con un modelo armónico repetido, no guarda relación con los estilos melódicos de los *griots* de África del Sur, ni siquiera hoy en día. Una grabación contemporánea del *griot* Ali Farka Toure de Mali incluye una canción, «Sidy Gouro», que guarda ciertas semejanzas con una melodía de *blues* y está acompañada por la guitarra, lo que destaca la similitud. Las notas introductorias al disco, sin embargo, explican claramente que cuando estaba empezando a cantar, un amigo de su pueblo le dio un álbum de John Lee Hooker, que influyó en la canción. Las melodías del resto del disco son en el más ampliamente extendido estilo *griot*.

Un ejemplo del texto de una canción de un *griot* demuestra las enormes diferencias entre ambos tipos de canción. Se trata de la sección inicial de «Nege Sirimang», cantada en 1974 por el *griot* serrehule Alhaji Samara Sahone, que vivía en un pueblo a las afueras de Banjul, la pequeña capital de Gambia. Se acompañaba a sí mismo con la versión mayor del *halam*, llamada *konting*.

Nege Sirimang es un hombre muy valiente que nunca tiene miedo de la batalla. Con quien tema una batalla, Nege Sirimang se enfrentará. Un hombre adulto que nunca es de ninguna utilidad para los demás no sirve para nada: incluso un niño es mejor que este hombre. Un hombre debe ser útil y saber siempre cuál es su deber. Esta canción siempre se toca para hombres que son valientes y útiles para los demás, no para hombres con los que no puedes tratar en serio.

Canto para hombres que puedan salvar las vidas de otros hombres siempre que haya un problema, cuando son pocos los que pueden mantenerse firmes y luchar por sus derechos. Esta canción es para estos hombres.

Sin embargo, hay dos características del *blues* que quizá se puedan rastrear hasta los *griots*. Los ritmos de las canciones de los *griots*, incluso con sólo una voz y un instrumento, son típicos del acodamiento de ritmo de muchos estilos musicales de África del Sur. Esto quiere decir que hay un complejo tejido de ritmos, y que se evita de forma consciente la clase de ritmo único acentuado que es característico de la música popular europea. Una generalización fácil sería decir que los estilos populares africanos «flotan», mientras que los europeos «marchan». En términos técnicos, la música africana de las zonas de esclavos es polirrítmica, y la música europea es monorrítmica.

Una de las más acusadas características del *blues* es esta misma clase de acento flotante, a pesar de la regularidad del ritmo de acompañamiento. La guitarra normalmente sigue el modelo de acorde con un compás regular, pero es casi imposible encontrar un *blues* en que la entrada de la voz en la nueva frase coincida con el momento del cambio de acorde. La voz, a veces, es posterior al cambio, pero el recurso habitual es que se anticipe. La voz comienza al menos un compás, y algunas veces incluso hasta tres, antes del cambio de acorde. Este tipo de anticipación se puede rastrear en las zonas de *blues* rural, y sería posible hacer un estudio de estos cambios de ritmo como un elemento de los diferentes estilos regionales. La anticipación proporciona al *blues* algo del «flotar» de las interpretaciones de los *griots*.

Dos muchachos identificados simplemente como «Duffy y Sanders de la banda de Sneed» tocan guitarras slide caseras de una cuerda, una de las características básicas del down-home blues.



El «sentimiento» armónico del *blues*, y de casi toda la música afroamericana, quizá se remonte también a estas raíces. Hubo, en los primeros años de investigación del *jazz* y el *blues*, un considerable interés en lo que se denominó *blue notes*. Éstas eran las notas de la escala europea, normalmente la tercera y la séptima, que en el *blues* y el *jazz* a menudo se cantaban y tocaban con un aumento o descenso de tono. Lo que parece haber sucedido en esta clase de escala melódica es que los dos modelos de escalas, el pentatónico africano y el diatónico europeo, entraron en conflicto. Cuando canciones como el *holler* o los cantos de trabajo se interpretaban sin acompañamiento, se utilizaba la escala pentatónica, pero los instrumentos europeos que se utilizaban en las orquestas de *jazz* o en el acompañamiento del *blues* estaban contruidos para tocar en la escala diatónica. Las *blue notes* eran claramente un intento de los músicos afroamericanos por tocar lo que cantaban.

Con los primeros acompañamientos de guitarra hubo otra manera de resolver el dilema: los estilos de guitarra *slack key*, que eran populares en los Estados Unidos antes de la primera guerra mundial. Esta forma de tocar parece haberse desarrollado en Hawai. Esencialmente, la guitarra se afinaba en un acorde abierto y la melodía se tocaba deslizando una barra de metal arriba y abajo por las cuerdas. Con esta clase de afinación, el cantante de *blues* podía tocar la melodía utilizando los tonos alterados de la escala vocal y conseguir un acompañamiento armónico en las cuerdas inferiores. Ésta fue la solución a un problema específico del *blues* que condujo a las diferentes afinaciones y estilos *slide* o *bottleneck** del *blues* moderno.

Una última característica del *blues* podría proceder de este antecedente débilmente vislumbrado del idioma musical africano. El *blues* casi nunca utiliza un verdadero modo menor. Solamente hay un grupo de *blues* en que se toquen específicamente acordes menores en el acompañamiento. Al mismo tiempo, hay un continuo uso de configuraciones mayor/menor que se encuentran en la mayoría de las piezas de *blues*. Igualmente, los *griots* tenían sólo un pequeño número de piezas en modo menor, pero las ambigüedades de la escala pentatónica (en términos europeos) sugieren que ni siquiera hay a menudo una verdadera armonía mayor. Los pianistas de *blues* encontraron algunas maneras de conseguir un cambio rápido entre menor y mayor que recordaba a la «ambigua» modalidad de los *griots*. La tercera del acorde se tocaba en modo mayor o menor, algunas veces el mayor en la mano derecha seguido del menor en la izquierda, por lo que había algo del «sentimiento» armónico de la música de los *griots* en la ambigüedad (véase el ejemplo 6, pág. 31).

Fue a partir de todos estos elementos —la forma de cantar de los *griots* en África del Sur, el *holler* los cantos de trabajo, las canciones tradicionales del campo del Sur e incluso la guitarra *slack-key*— que se conformó el *blues*. Siempre quedará el único elemento que nunca conoceremos —quién fue quien cantó por primera vez una estrofa de *blues*—, pero ahora es evidente que se puede conocer una gran parte de la evolución de este estilo musical vital, que durante casi cien años ha seguido descubriendo maneras de mantener su identidad única a pesar de haber cambiado y haberse renovado continuamente.

* *Bottleneck*: «cuello de botella». Técnica que consiste en deslizar por las cuerdas de la guitarra el cuello de una botella a fin de conseguir el efecto *slide* [T.]

EJEMPLO 1

Voice:

As I left Lu-la goin' to Jones town,

Banjo: *En quittant Lula pour aller à Jonestown*

Man, I left Lu la goin' to Jones—

Oui, j'ai quitté Lula pour aller à Jonestown

town. Those—

Jones- town browns, boy, make you turn your dam-per down.

Ces cafés-au-lait de Jonestown, mon gars, ils vous forcent à la mettre en veilleuse



Altaya